إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية

حامد ذاكرى و عبدالحميد أحمدى*
منصوره شيرازى***

الملخص

يعتمد الشعر فى جماليته على عناصر عدة؛ منها الصورة الموسيقية، وهى فى الشعر ذات أبعاد وسيعة، أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها. إن سعدى الشيرازى يعتبر من كبار شعراء الفرس الذين أدركوا هذا المهم، فتلقى الشعر بذوقه المرهف، وتعاطاه فى ميدانه الواسع؛ فكلامه مشهور بكونه سهلاً ممتنعاً، ولغته الشعريه ممتزجة بالصورة الموسيقية فى أبعادها المتعددة. وهناک دراسات قامت بالبحث فى أشعاره الفارسية ولكنها لم تعالج أشعاره العربية؛ فجاءت هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية، بعد أن مهّدت لذلک بمقدّمات. وقد تمّ الاعتماد فى هذا البحث على "كليات سعدى" بتحقيق بهاءالدين خرمشاهى، كمصدر رئيس لأشعار سعدى العربية.

الكلمات الدليلية: أشعار سعدى العربية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الجانبية، الموسيقى الداخلية، الموسيقى المعنوية.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران؛ أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com
***. مدرسة معيدة بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/١٨هـ. ش

المقدمة

«تتميّز النتاجات الشعرية الممتازة بالعلوّ والرفعة، ويكمن ذلک فی ما لايمكن تحليله وتفسيره بسهولة.» (شفيعی كدكنی، ١٣٧٠ش: ٤) فالآثار الفنية لفحول الشعراء لاتزال تحظی بقواسم مشتركة وهی تلک الخصائص التی تثير الإعجاب والمتعة عند المتلقّی. وفی الأثر الأدبی الممتاز لطائف وخفيّات جميلة أدبية يكمن فيها سرّ الجمال وإن لم تستطع المقاييس الأدبية الكشف عنها بصورة كاملة.

إن كلام سعدی المنظوم يتصف بكونه سهلاً ممتنعاً، حيثُ يخفی جماليات الكلام فی طياته المنسوجة تحت زوايا مخفية جداً. فكلامه يخلو من التكلّف والتصنّع خلافا لما نشاهده فی آثار نظيره كمال‌الدين عبدالرزاق وغيره من الشعراء. وإذا أمعنّا النظر فی سهولة أسلوب سعدی، نراه استعمل إمكانيات شعرية موسعة أنتجت شعرا رقيقا راقيا، بحيث اعتنی الشعراء به وتطلّعوا إلی تقليده ولكن الحظّ لم يحالفهم.

والمتتبع للدارسات التی تناولت الأشعار الفارسية لسعدی يتبين له أنه ثار ثورة عظيمة فی مجال توظيف الموسيقی الشعرية فی جوانبها المتعدّدة.ولكن المجال مازال مفتوحا للباحث كی يدرس أشعار سعدی، أستاذ القريض، دراسة متعمقة، ويكتشف من خلالها الأبعاد الموسيقية الأخری فی شعره.

ويتحتّم علينا ونحن بهذا الصدد أن نقدم بتعريف للدكتور شفيعی كدكنی عن الشعر حيث يقول: «الشعر هو عملية تشابک وتداخل بين العاطفة والخيال فی لغة موسيقية موحية.» (ميرصادقی، ١٣٧٦ش: ١٧٤)

فمن هذا المنطلق، يمكن الإشارة إلی خمسة عناصر دخيلة فی خلق الجمال الشعری:
١. العاطفة ٢. الخيال ٣. اللغة ٤. الموسيقی ٥. الشكل.

إن الموسيقی والمتعة الحاصلة منها أمر فطری، وهذا يعنی أن الشعر مبدأه الروح وغريزة الشاعر، ولذلک يری أرسطو: «أن المحاكاة عامل مشترک بين الشعر والفنون الجميلة الأخری؛ ففی ذهن الشاعر أو المصوّر أو الموسيقی أو النحّات تصوّر لشیء ما يسعی لاستيلاده عملا ملموسا ليمتّع نفسه، ويمتّع الآخرين ... [ولكن] فنون المحاكاة تختلف فيما بينها إمّا من حيث الموضوع أو المادة أو طريقة المحاكاة وأسلوبها.» (أرسطو،

لاتا: ٢٤) فعلى هذا الأساس يكون الاختلاف بين فنون المحاكاة فى المادة الموظّفة، فالمادة فى الشعر هى الكلمات المنطوقة ذات الإيقاع الرنّان.

والإيقاع يمكن إدراكه فى أجزاء الكون برمّته، فمن دقّات القلب وخفقاته حتى تعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس. (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥٩) وهناک نوع آخر من الإيقاع يعرف بالموسيقى الشعرية، وإذا أردنا تحليل عناصرها، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار التقسيمات الأربعة لشفيعى كدكنى التى بيّنها فى كتابه "موسيقى الشعر" وهى: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.

فمن خلال هذا البحث نستعرض هذه الجوانب الأربعة فى أشعار سعدى العربية ونستخرج منها الخصائص البارزة مقدّمين لذلک بمقدّمات توضيحية ذات صلة بكلّ قسم من هذه الأقسام الأربعة.

الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هى الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، وهى بمثابة الإطار الفنّى الذى يحيط بالشعر إحاطة شاملة.

وقد قسّم شفيعى كدكنى الأوزان العروضية إلى قسمين: الأوزان الموّاجة الحادة والتى تتناوب فيها التفعيلات بانتظام، والأوزان التيارية الهادئة والتى تتكوّن من تفعيلات متنوّعة. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٦-٣٩٣)

إن بين وزن الشعر والفكرة الكامنة فيه ترابطا وثيقاً؛ فالأوزان الموّاجة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءمُ والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيّارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرثاء الأحبّة.

ومن ذلک يتضح للمتلقى أن للموسيقى الخارجية أهمية خاصة للإبانة عمّا يجيش فى صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إن أوزان سعدى الشعرية فى قصائده العربية أغلبها موّاجة حادة تختلف عمّا نراه فى غزلياته الفارسية من أوزان تيّارية هادئة. وإذا نظرنا إلى الشعر العربى وجدناه فى

طبيعته يميل إلى الأوزان الموّاجة، ممّا يعلّل توظيف الشـاعر لمثل هذه الأوزان فى القسم العربى من أشعاره.

وقد اعتمد الشـاعر على البحر الطويل فى قطعة وسـبع قصائد، والبسيط فى قطعتين وخمس قصائد، والكامـل فى أربع، والخفيف فى ثلاث قصائد، والرمل فى قصيدة واحدة وقطعتين، والوافر فى قصيدة واحدة.

ومن الملاحظ فى استخدام الشاعر للأوزان أنّه اعتمد فى معظم قصائده على البحور التى شاعت فى العربية دون الفارسية كالطويل، والبسيط، والكامل.

فمن البحر الطويل قصيدته التى يستفتحها بقوله:

تَعَذَّرَ صَمْـتُ الواجدينَ فَصاحوا   و مَن صـاحَ وَجداً ما عَلَيهِ جُناحُ

(ص ۷۰۹)

فالبحر الطويل من الأوزان الخاصّة بالشـعر العـربى ويمثّل الأوزان الموّاجة الحادة أحسن تمثيل.وقد تمّ توظيفه فى هذه القصيدة لبيان المعانى الوجدية.

و من الكامل قوله:

مَلکَ الهَوى قَلـبى و جاشَ مُغيرا   و نَهـى المَـودّة أن أصبـحَ نفـيراً

(ص ۷۱۲)

فالشـاعر يسـتعرض فى هذه القصيدة ما جرّه عليه الهوى من تغيير فى حياته، وما يكابده من عناء فى سبيل الوصول إلى حبيبته، فجوانحه تشتعل نارا، ومعالم الحبيبة تلمع أمام مقلتيه نورا، فكيف لايكون بعد ذلک أسـيرا. فهذا المضمون بحاجة إلى وزن موّاج حتّى يشعر المتلقى بما يموج فى قلب الشاعر من أحاسيس وعواطف مشبوبة.

وكذلک الحال فى توظيف الشـاعر للبحر البسيط كما فى قصيدته التى يمدح فيها نور الدين بن صياد.

مادامَ يَنسَـرِح الغزلان فى الوادى   اِحـذَر يفوتُکَ صَيدٌ يابـنَ صيّادِ

(ص ۷۰۸)

فبإلقاء نظرة عاجلة على قصائد سعدى العربية يتّضح لنا ذلک الارتباط الوثيق بين الوزن والمضمون من جانب وبين طبيعة اللغة الفارسـية والعربية فى الإفادة من البحور

الشعرية من جانب آخر.

الموسيقى الجانبية

تتميّز الموسيقى الجانبية الفارسية عن العربية باشتمالها على الرديف، هذا بالإضافة إلى القافية، وقد التزم سعدى فى أشعاره العربية طريقة النظم العربية، واعتمد على القافية بكلّ خصائصها الفنّية التى وظّفها فحول شعراء العرب على مرّ العصور، فجاءت قافيته رنّانة تخدم المضمون ليكون شديد الوقع على المتلقى، وينفذ إلى صميم قلبه وعواطفه.

وقد ذهب العلماء والنُّقاد فى تعريف القافية مذاهب شتّى. يقول صاحب المعجم: «القافية هى الكلمة الأخيرة من كلّ بيت شريطة أن لاتكون الكلمة متكررة بعينها وإلا فهى رديف وما قبلها القافية.» (رازى، ١٣٧٣ش: ٢٠٢)

ويقول نصير الدين الطوسى: «أمّا القافية فهى تشابه أواخر الدور أى الحروف الأخيرة منه... والمقصود بالدور هنا هو المصراع، بالنسبة للمثنوى، أو البيت التام بالنسبة للمقطوعات والقصائد.» (طوسى، ١٣٦٣ش: ٦-٥)

فهناک تعاريف عدّة للقافية مختصرة ومفصّلة، ولامجال لذكرها فى هذا المقام؛ وملخّص القول إنّ القافية: لغة من قفا يقفو قفوا، أى: تبعه، وسميت القافية قافية: لأنها: تقفو ما قبلها؛ واصطلاحا مجموعة أحرف فى نهاية المصرع أو البيت تتكرر بانتظام فى كلمات مختلفة لفظا أو معنى.

«وقد نظر نقاد الشعر العربى قديماً وحديثاً إلى فاعلية القافية نظرة متبصّر واعٍ، فالصفة الاختتامية التى تتميز بها لايمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموسيقى المجرد، إذ لابد لها أن تشترک وبشكل فاعل فى التشكل الدلالى كى تسمو القصيدة فنياً فى تماسكها النصىّ.وإن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى.» (جبر، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وفى عالم الشعر الفارسى نرى نيما يوشيج، رائد الشعر الفارسى الحر، يؤكّد على أهمّية القافية ويبيّن مكانتها فى الشعر بقوله: «لو لم تكن القافية فماذا يكون إذن؟ فقاعا

صفصفا؛ إن الشعر من دون القافية كإنسان من دون عظم، وكوزن بلا ضرب.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

«فالأدباء والشعراء كانوا ولايزالون يعتبرون القافية أصلاً لابدّ منه فی الشعر، كما كانت علی صورتها الخاصة فی الأدب القديم.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

وقد اشتهر سعدی فی الأدب الفارسی ببراعته فی توظيف القافية والرديف بصورة تسمو بشعره إلی أعلی درجة من الموسيقی الشعرية، وهذا بحدّ ذاته يحتاج إلی دراسة مستقلة تكشف عن جماليات الإيقاع الشعری فی جانب من جوانبه.

فإذا كان سعدی فی أدبه الفارسی ذا مقدرة واسعة فی الإفادة من إمكانيات اللغة، ولاسيّما القافية، للتعبير عن معانيه وخوالجه النفسية فالمتوقّع منه فی قصائده العربية أن يكون بنفس المستوی؛ وهذا ما ستقوم الدراسة بتوضيحه فی الأسطر التالية.

وفيما يتعلّق بجماليّات القافية أنّها كلّما احتوت علی نسبة أكثر من التشابه بين حروفها وحركاتها ازداد وقعها علی النفس شريطة أن تكون ذات صلة وثيقة بالمعنی. وقد تمكّن سعدی الشيرازی من إضفاء مثل هذا الطابع علی كثير من قوافی قصائده، فجاءت غنية بالوظائف الدلالية إلی جانب الإيقاعات المأنوسة.

الحمد لِلّهِ رَبِّ العالمَين علی ما أوجب الشّكر مِن تجديدِ آلائهِ
و استنقَذَ الدينَ مِن كِلابِ سالِبهِ وَ استَنبَطَ الدُّرَّ مِن غايات دأمائهِ

(ص ۷۰۹)

وقد اعتمد الشاعر فی صياغة قافية قصيدته هذه علی أحرف الرویّ، والردف، والوصل، والخروج مجتمعة متجانسة، فرفع بها من مستوی الموسيقی الجانبية عنده؛ وهذا ما يستشعره المتلقی عند سماعه لكلمات كـ: آلائه، ودأمائه، وإعلائه وأعدائه و ... .

وفی قصيدته التائية يقول الشاعر:

اَما كانَ قتلُ المسلمين محَرَّما؟ لَحَی اللهُ سَمْرَ الحیِّ كيفَ استحلّت؟
و ها نَفْسُه السعدیُّ أَوْلَی تحيةً تُبَلِّغكم ريح الصَّبا حَيثُ حَلَّتِ

(ص ۷۱۱)

فالحروف المشتركة فی قافية هذين البيتين لا تؤثر بموسيقاها علی الحاسة السمعية

فحسب بل تتأثّر منها الحاسة البصرية كذلك.

وإنّ من خصائص القافيه فى الشعر الكلاسيكى أو الحرّ هى أنها: «تعطى الشعر نظماً وترتيباً وتهب أجزاءه اتّساقا وانسجاما.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠١) فإذا ما جاءت القوافى منسجمة فيما بينها خلقت نوعا من الوحدة بين أجزاء الشعر وأثارت المتعة فى المخاطب.

فالتناسب الموجود بين أجزاء مجموعة ما يعدّ مظهرا من مظاهر الجمال؛ فالبيرونىّ يرى: «أنّ النفس الإنسانيه أميل إلى كل ما فيه نظم وتناسب، وأرغب عن كل ما هو مبتذل مفكّك.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠٣)

وعلى كلّ حال فالشعر كلّما كان أكثر انتظاما وتماسكا بين أجزائه كانت النفوس إليه أميل، وإذا كان العكس صارت النفوس عنه أرغب. وللقافية دور مهمّ فى إنشاء مثل هذا الانتظام سواء فى الشعر التقليدى أو الحديث، فبها تتمّ للنغم وحدته فى كل بيت من أبيات القصيدة أو الأسطر الشعرية؛ ويمكننا أن نلتمس مثل هذا الانتظام فى ما نظمه سعدى من أشعار:

الحمد لِلّهِ رب العالمين على　　　ما دَرَّ مِنْ نعمةٍ عَزَّ اسْمُهُ وعَلا
الكافِل الرزقَ احساناً وموهبة　　　اِنْ اَحسَنوه و اِن لَم يحسنوا عملا

(ص ٧١٧)

فكلمات القافية فى هذه القصيدة كـ: ″علا″ و″عملا″ و″رجلا″ و″زجلا″ و″خجلا″ التى وظّفها الشاعر كقوافى فى قصيدته أحدثت نسقا خاصّا تأنس منه النفس وذلك بسبب انتظامها مع غيرها من كلمات القصيدة انتظاما وثيقا ممّا يدلّ على براعة الشاعر فى الرفع من مستوى موسيقية أشعاره بنفس الصورة التى اعتمد عليها فحول شعراء العرب قديما فى التعبير عن مشاعرهم.

فالشاعر المبدع بإمكانه أن يقيم بين القافية وما سبقها من كلمات صلة قوية تخدم المعنى والغرض المنشود «وتكون القافية كوقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٢١١) والأمر لايختص بشكل موسيقى خاص للشعر بل نرى مثل هذا التوفيق فى الشعر القديم والحديث مع ما

بينهما من اختلاف فی شــكل الموسيقی الشــعرية. وقد تمكّن سعدی من إقامة مثل هذه الصلات فی أشعاره الفارسية والعربية.

الموسيقی الداخليه

تعدّ الموسيقی الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر؛ فهی تعتمد علی الخصائص الصوتية للحروف أوّلا، وعلی التشــكيل المنغّم للألفاظ والتركيب ثانيا.(المصدر نفســه: ٢١٨) وهــی إذا ما تمّ اســتخدامها ببراعــة ملكت علی المتلقی إحساســه وتركت فيه أثرا بالغا. والانتظام الذی ينشــأ من جرّاء الموســيقی الداخلية يتجلّی فی صور مختلفة كالتكرار، والتشابه والتماثل فی صوامت الكلمات وصوائتها، وبتعبير آخر فی المحسّنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلّف خادمة للمعنی.

و من الملاحظ فيما يتعلق بالموسيقی الداخلية هو أنّنا إذا ترجمنا أیّ أثر أدبی يحتوی علی محســنات لفظية إلی لغة أخری فســيفقد ذلک الأثر خصائصه الموســيقية فی النص المترجــم، ومردّ ذلک هــو الاختلاف الموجود فيما بين اللغــات؛ فمثلا إذا قمنا بترجمة «گُل» و»مُــل» إلی اللغــة اللاتينية، و هما لفظان يتحقّق بهما الســجع والجناس بحيث يضفيــان علــی النص إيقاعا موســيقيّا جميلا، يتحولان فی تلک اللغــة إلی flower و wine ويفقدان كثيرا من جمالهما الموسيقی؛ وكذلک إذا ترجمنا كلمتی ''شير'' و''شير'' وهما متفقتــان فی اللفظ ومختلفتان فی المعنی تتحولان إلی lion و milk فی الإنجليزية، وحليــب وأســد فی العربية، وبذلک لاتصلحــان كی يتولّد منهما ســجع أو جناس.إذن فالجانب الموســيقی للنص الشــعری لايمكن أن يترجم إلی لغة أخری بسبب وجود مثل هذه الفوارق.

فالإفادة من الموســيقی بأنواعها المختلفة ولا ســيّما الداخلية تأتی علی قدر موهبة الشــاعر وذوقه وقريحته؛ فمن الشــعراء من يركّز علی الجانب المعنوی ومنهم من يؤكّد علی الجانب اللفظی ولكنّ الفريقين كليهما لايستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسّنات.

فسعدی الشيرازی والذی عرف بأن شعرَه سهل ممتنع، تمكّن من استخدام هذه التقنية بصورة فنّية أكسبت شعره جمالا ورونقا.

وفى مجال الموسيقى الداخلية يعتبر النظام الصوتى المنسجم من أهمّ الخصائص الدالة على الجمال الموسيقى للأصوات.

إنّ الصوامت والصوائت بغض النظر عما تخلقه من وحدة موسيقية متكررة (الموسيقى الخارجية) فإنّها تلعب دوراً هامّاً فى التنسيق بين أبيات القصيدة.

فالأصــوات الاحتكاكية (الرخوة) تســتعمل للإدلاء عن معانى الحــزن والألم، كما تســتعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق، وقد تستعمل للشكوى.

إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت غنى ويجعلها أكثر جاذبيّة وهذا ما يبدو واضحا وجليّا عند الشعراء النابهين:

فالحمــد لِلّهِ حَمــداً لايحــاط بِــهِ والعالَمونَ حيــارَى دونَ إِحصائِهِ

(ص ٧٠٩)

فقــد أكثر الشــاعر فى هذا البيت مــن تكرار حرف الحاء والــذى يعدّ من الحروف الهمســية الاحتكاكية المرقّقة ليخلق من خلالها صورة موســيقية تتفاعل مع المعنى الذى جــاء فى مقام الحمد وهو مقام يبعث على الســكون والطمأنينة فناســب المعنى صفات حــرف الحاء لأنه حرف رقيق مهموس رخو لايواجه الهواء عند خروجه به من الرئتين أى عائق.

وقد تمكّن الشــاعر فى قصائده من إقامة تناسب وانســجام بين الألفاظ والمعنى من خــلال مراعاة خصائص الحــروف فى تكوينها؛ وبإمكان الــدارس أن يلمس ذلک فى أبيات متعدّدة من قصائده.

صَرَمــتِ حِبــالَ ميثاقــى صدوداً وألزَمُهُــنَّ كالحبــل الوريــد

(ص ٧١٠)

أكثر الشاعر فى هذا البيت من توظيف الحروف الانفجارية كـ التاء، والباء، والقاف، والدال، والكاف ليدل من خلال ذلک على شدّة انفعاله من موقف الحبيبة تجاهه.

ولكنه فى مقام الدعوة إلى الصبر والأناة نراه يعتمد على الحروف الاحتكاكية والتى تتناسب والمعنى؛ كقوله:

أسيرَ الهوى إنْ شِئتَ فَاصرخ شكايةً وإن شِئتَ فَاصبر لافَكاكَ عَنِ الأسرِ
(ص ١١٧)

والجناس يعدّ مظهرا مهمّا من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات فى الصوائت والصوامت والاختلاف فى المعنى؛ وهذا التكرار فى اللفظ يسفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فى التأثير على المتلقى إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد سعدى على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة فى نتاجاته الشعرية ولاسيّما العربية.فمن الجناس التام قوله:

لازالَ فى نِعَمٍ والحقّ ناصره بحَقٍّ ما جَمَعَ القرآن مِن آيه
(ص ٧٠٩)

فالشاعر فى هذا البيت استخدم الجناس التام للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجما مع المعنى دون أن يشعر المتلقى بأدنى تكلف فى مجيئه. ومن الجناس التام كذلک قوله:

تسائلنى عمّا جَرَى يومَ حَصرِهم وذلِکَ مِمّا لَيسَ يَدخل فى الحَصرِ
(ص ٧٠٥)

فجاء الجناس بين كلمتى "حصر" فى نهاية المصراعين متناسبا مع الكلمات الأخرى.

وقد أكثر الشاعر كذلک من الجناس غير التامّ بأنواعه المختلفة وببراعة دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب الذى يثير الضيق ويبعث عليه.فمن الجناس غير التامّ من النوع المحرّف المجانسةُ بين كلمتى "بَعد" و"بُعد" فى قول الشاعر:

كأنَّ جفونى عاهَدَت بَعدَ بُعدِهم بأنْ لمْ تَزَل تَبكى أسىً بتَأبّتِ
(ص ١١٧)

وقد وظّف الشاعر كذلک الجناس غير التامّ من النوع اللاحق بين كلمتى: كُؤوس ورُؤوس كما فى قوله:

أديرَت كُؤوسُ الموتِ حتّى كأنّه رُؤوسُ الأسارَى تَرجَحِنَّ مِن السّكرِ
(ص ٧٠٥)

ومن المحسّنات اللفظية التى وظّفها الشاعر فى قصائده فنّ الموازنة حيث تتّفق ألفاظ

المصراعين فى الوزن دون التقفية، فيرتفع بها مستوى الموسيقى الداخلية فى النص. فمن الموازنة:

طَرِبــتُ وَبعدُ القَولُ فى فمِ مُنشِــدٍ   سَــكِرتُ وَبَعدُ الخَمرُ فى يدِ ساكِبِ

(ص ٧١٤)

ومن الأساليب التى اعتمد عليها سعدى فى قصائده العربية أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى ســياق واحد لنكتة؛ ومن أنواعه ردّ العجز على الصدر، ويبدو ذلک واضحا فى الأبيات التالية:

مَنــازِلُ سَــلمَى شَــوَّقَتنى كآبَــةً   وَمــا ضَرَّ سَــلمَى أن يَحِــنَّ كَئيبُها

(ص ٧١٣)

فالشــاعر لجأ فى هذا البيت إلى أسلوب التكرار ليعبّر عن مشاعر حبّه تجاه محبوبته التى رمز إليها باسم مستعار فكرّره مرتين، وبذلک خلق جرسا موسيقيا خاصّا يتناسب والمعنى المتمحور الذى استبان بتكرار اسم المحبوب.

مهما رَجَوتُ رَجَوتُ خَيرَ المُرتَجى   وَإذا قَصَــدتُ قَصَدتُ خَيرَ المَقصَدِ

(ص ٧١٩)

وأخيرا لقد تمكّن الشاعر من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعرى وتؤنس الأسماع.

الموسيقى المعنوية

اســتعرضنا فيما ســبق التناســقَ الصوتى القائم بين الكلمات والذى تجلّى فى صور مختلفة من الموســيقى الشعرية، عُرِفت بالتركيبة الإيقاعية الشكلية، على أنّ هناک نوعا آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية فى الكلام، تخلق الموسيقى المعنوية.

وهذه الموســيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لاتُهْمَل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكلّ خصائصها المعنوية التى تضمّنتها فى لغة المبدأ.

إن ذروة الإبداع عند ســعدى تكمن فى هذه الصناعة، فبها يبدو التناســق المعنوى

بين الألفاظ حيث تتكوّن من خلاله الموسيقى المعنوية والتى تدلّ على براعة الشاعر فى إنشـاء نسق موسـيقىّ خاص دون أدنى تعقيد فى المعنى، بحيث يضفى على كلامه جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته.

إن من أهم مصاديق الموسـيقة المعنوية عند سـعدى مراعاة النظير وهى الجمع بين أمرين أو أمور متناسـبة لا على جهة التضاد، فألفاظ الكلام فيها أجزاء لكلّى متناسق، ويبدو مثل هذا التناسق واضحا وجليا فى الأبيات التالية:

على ظاهرى صبرٌ كَنَسجِ العَناكِبِ وفى باطـنى هَـمٌّ كَلَـدغِ العَقارِبِ

(ص ۷۱۳)

فسعدى عندما أراد أن يعبّر عن حالته النفسية جمع بين العنكبوت، واللدغ والعقرب على جهة المناسبة، فبهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية مهيبة تنبىء عمّا يحسّه من همّ وغمّ فى باطنه.

وَعَيَّبَـنى فى حُبِّهِـم مَن بِـهِ عَمَى وَبى صَمَـمٌ عَمّـا يُحـدِّث عائـبى

(ص ۷۱۳)

والمراعاة فى هذا البيت نشـأ عن الجمع بين العمى والصمم، فالعمى للعائب والصمم للعاشـق؛ فالبيت يتضمّن موسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التى يعبّر عنها الشاعر.

ومثله كذلک قوله:

أيُتلِفُـنى نَبـلٌ ولم أدرِ مَـن رَمَـى أيَقتُلُـنى سَـيفٌ وَلَم أرَ ضَـارِبى

(ص ۷۱٤)

فالتناسـب واضح بينالتلف، والنبل، والرمى، والقتل، والسـيف، والضرب،مما خلق تصويرا متناسـقا أدّى إلى إنتاج نوع من الموسـيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية. وهناک العديد من الأبيات التى اعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الصنعة.

و من مظاهر الموسـيقى المعنويّة الطباق أو التضـاد. فالحضور القوى والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال اسـتحضار المدلول المعاكس لها؛ والضد يظهر حسـنه الضد على حد قول المتنبى. (جبر، ۲۰۰۹م: ۱۰۱)

التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبى، وإنّما كان كذلك لأنّ الذهن يتصــوّر أحد الضدّين عند تصوّر الآخر، فالجنّة تخطر على البال عند ذكر النار. وقد اعتمد سعدى على هذا النوع من المحسّنات كثيرا، فمنه قوله:

وَمَن ذا الَّذى يَشــتاقُ دونَکَ جَنَّة   دَعِ النّــارَ مَثــوایَ وَأنــتَ مُعاقبی

(ص ٧١٦)

فالتضاد القائم بين الجنة والنار واضح فيما ذكر، وكذلك مراعاة النظير بين المعاقب والجنة. ومثله كذلك قول الشاعر:

لَعَمرُکَ إن خوطِبــتُ مَیتاً تَراضیاً   سَــیَبعَثُنی حَیّــاً حدیــثُ مُخاطِبی

(ص ٧١٤)

فاستحضار المدلول المعاكس للميت إنّما هو فى الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التى يمرّ بها الشاعر.

ومن النماذج الناجحة فى الجمع بين أمور متضادة قول الشاعر:

لیــالی بُعدهــنَّ مســاءُ مَــوتٍ   ویــومُ وصالِهِــنَّ صبــاحُ عیــدِ

(ص ٧١٠)

يعتمــد هذا البيت على ثنائية المقابلة بين عــدّة كلمات بين الليل واليوم، وبين البعد والوصال، وبين المساء والصباح، وبين الموت وحياة العيد؛ «وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ ... أبعاد نفسية فى وجدان الشاعر ... فكلّ شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصى على الإنسان أن يفكّر أو يشعر فى اتّجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥١)

ومن المحسّــنات البديعية التى لها الأثر البارز فى تكوين الموســيقى المعنوية حسُــن التعليل. ويتحقق ذلک عندما ينكر الشاعر علّة الشىء المعروفة ويأتى بعلّة أدبية طريفة لهــا اعتبار لطيف، ومشــتملة على دقّة النظر بحيث تناســب الغرض الــذى يرمى إليه. (الهاشمى، ١٩٩٤م: ٣١٧) ومن الأمثلة على ذلک عند سعدى قوله:

وهــذا کتــابٌ لا رســالَةَ بَعــدَهُ   لَقَد ضَجَّ مِن شَــرحِ المَــوَدَّةِ کاتبی

(ص ٧١٦)

ونلاحــظ أن الشــاعر علّل عدم كتابة الرســالة بعلّة ادعائية طريفــة تُنبىء عن قوّة الخيال عند الشــاعر وهو أنّ القلم امتنع عن الكتابة وضجّ ضجيجه لشدّة ما أصابه من الإرهاق بسبب كثرة ما كتب فى الحبيبة ومواقف المحبّ تجاهها.

ومن مظاهر الموسيقى المعنوية "تجاهل العارف" حيث يستخدمه الشاعر الفنّان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية فى شعره. ويتحقّق ذلک حين يتجاهل الشاعر أمرا يعرفه حقيقة فيوجّه ســؤالا لغرض بلاغىّ ما، أو يوظّــف أفعالا منفية ينفى بها عِلْمَه لما يعلمه علم اليقين. وإذا تمكّن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسّنة بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثرا بالغا على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.

أهــذا هِــلالُ العيد أم تَحــتَ بُرقُعٍ تَلــوحُ جِبــاهُ العَــين شِــبهَ أهِلَّةِ؟

(ص ٧١١)

إن سعدى فى هذا البيت لم يكد يميّز بين هلال العيد ووجه الحبيب، وبذلک أدرج فى كلامه تشبيها مضمرا من خلال توظيف الاستفهام.

النتيجة

توصّلت هذه الدراســة من خلال اســتعراض الموسيقى الشــعرية فى أشعار سعدى العربية إلى النتائج التالية:

- اعتمدت الموســيقى الخارجية عند ســعدى وبتأثّر من طبيعــة اللغة العربية على أوزان موّاجة حادّة متناسقة تناسقا تامّا مع المضمون ومختلفة عن أوزان غزليّاته باللغة الفارسية.

- وأمّا بالنســبة إلى الموســيقى الجانبية فقد نظر إليها الشاعر نظرة متبصّر واع فلم يقف فى توظيفها عند حدود الإيقاع الموســيقى المجرّد، بل جعلها متفاعلة فى التشــكّل الدلالى مع السياق العام للتركيب الكلامى فى أبياته.

- وفيما يتعلّق بالموســيقى الداخلية تمكّن الشــاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفــاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛فاســتخدم الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما استعمل الأصوات الانفجارية

(الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق.

- إنّ من أهمّ مظاهر الموسيقى المعنوية عند الشاعر مراعاة النظير، والطباق والمقابلة، وحســن التعليل وتجاهل العارف، وقد جاءت جميعها بطريقة فنّية بعيدة عن التكلّف فى لغة سهلة ممتنعة.

المصادر والمراجع

ارسطو، ١٣٣٧ش. بوطيقاى هنر شاعرى. ترجمة فتح‌الله مجتبايى. تهران: مطبعة انديشه.

ارسطو. لاتا. فن الشعر. تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمّادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

جبر، رياض شنته. ٢٠٠٩م. مجلة جامعة ذى قار. القافية فى شعر السيّاب «فاعلية الدلالة وأنماط الأداء». العددالأول. حزيران. صص١٠٦-٩٩.

خرمشــاهى، بهاء الدين. ١٣٧٥ش. كليات ســعدى. بإشــراف محمد على فروغى. تهران: مطبعة ناهيد.

رازى، شمس‌الديــن محمد بن قيس.١٣٧٣ش. المعجم فى اشــعار معايير عجم. بإشــراف الدكتور سيروس شميسا. تهران: مطبعة فردوسى.

زرين‌كوب، عبدالحسين.١٣٨١ش. شعر بى‌دروغ، شعر بى‌نقاب. تهران: مطبعة علمى.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٥٩ش. صور خيال در شعر فارسى. تهران: مطبعة آگاه.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٧٠ش. موسيقى شعر. تهران: مطبعة آگاه.

شيرازى، مؤيد. ١٣٧٢ش. ترجمة شعرهاى عربى سعدى. شيراز: مطبعة جامعة شيراز.

طاهباز، سيروس. ١٣٦٣ش. حرف‌هاى همسايه. تهران: مطبعة دنيا.

طوسى، خواجه نصيرالدين. ١٣٦٣ش. معيار الأشعار. بإشراف محمد فشاركى وجمشيد مظاهرى. اصفهان: مطبعة سهروردى.

عباچى، اباذر. ١٣٧٧ش. علوم البلاغه فى‌البديع والعروض والقافيه. تهران: مطبعة سمت.

معروف، يحيى. ١٣٧٨ش. العروض العربى البسيط. تهران: مطبعة سمت.

ميرصادقى، ميمنت. ١٣٧٦ش. واژه‌نامة هنر شاعرى. تهران: مطبعة مهناز.

الهاشمى، السيّد أحمد. ١٩٩٤م. جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. بيروت: دار الفكر.

همايى، علامة جلال‌الدين. ١٣٨٦ش. فنون بلاغت وصناعات ادبى. تهران: مطبعة هما.

الورقى، السعيد. ١٩٨٤م. لغة الشعر العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.